

Pensamientos de Guerra. Un Acercamiento Social y Artístico

Rubian Zuluaga López



Universidad EAFIT

Facultad de Ciencias y Humanidades

Programa de Maestría en Música

Medellín

2014

Pensamientos de Guerra. Un Acercamiento Social y Artístico

Rubian Zuluaga López

Monografía para Optar al Título de Candidato a Magister en Dirección Orquestal

Asesor:

Alejandro Posada Gómez

Universidad EAFIT

Facultad de Ciencias y Humanidades

Programa de Maestría en Música

Medellín

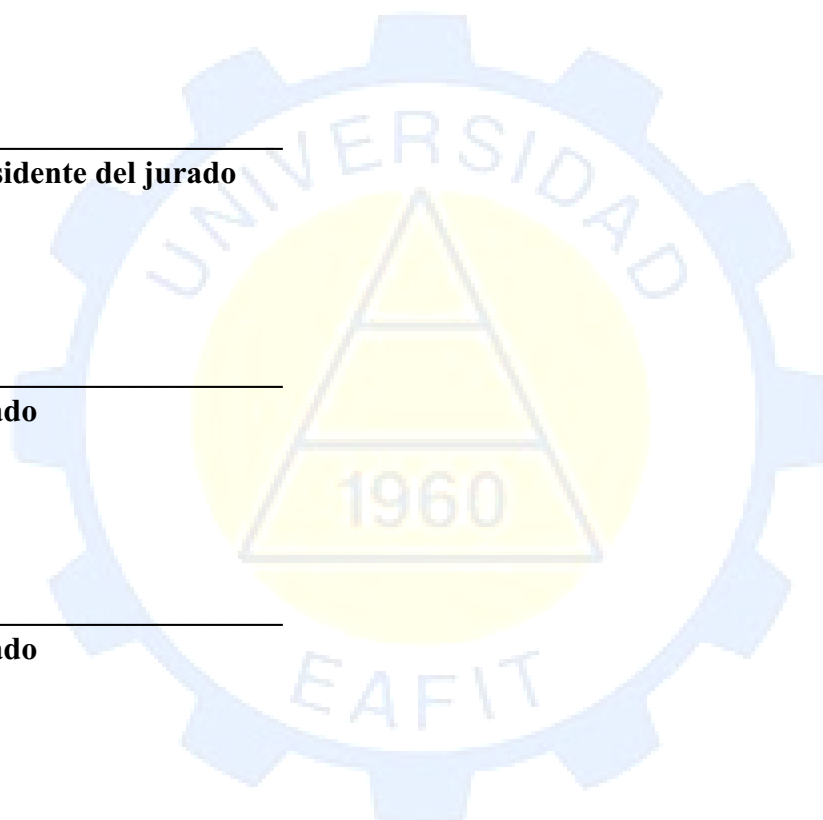
2014

Nota de aceptación:

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado



Medellín, diciembre de 2014

Contenido

Introducción	1
1. Introducción al perfil del compositor Héctor Fabio Torres Cardona.....	3
1.2 Entorno y Particularidades de la Ópera en Héctor Fabio Torres	4
1.3 Etapa Convencional y Etapa Expandida	5
2. Ópera <i>Pensamientos de Guerra</i>	9
2.1 Orquestación	9
2.2 Voces.....	10
2.2.1 Coros	10
2.2.2 Solistas vocales	10
2.3 Mesoforma	10
2.3.1 Obertura	10
2.3.2 Acto 1, <i>El Rapto</i>	11
2.3.3 Acto 2, <i>Los Sueños</i>	17
2.3.4 Acto 3, <i>Las Guerras</i>	19
2.3.5 Epílogo.....	21
2.4 Guion.....	22
2.4.1 Descripción de los Personajes.....	23
2.4.2 Resumen.....	25
2.4.3 Diálogos	29
2.5 Detalles del Estreno y Reestreno de la Ópera	49
3. Novela <i>Pensamientos de Guerra</i> y su Contexto	52
3.1 Sobre el Conflicto en Colombia.....	52
3.2 Acerca de Ludwig Wittgenstein y la Novela	54
4. Ópera en Colombia	57
4.1 Finales del Siglo XIX.....	57
4.2 Ópera en Colombia en el siglo XX.....	58
4.3 La Ópera en Colombia en el Siglo XXI.....	61
Referencias.....	62

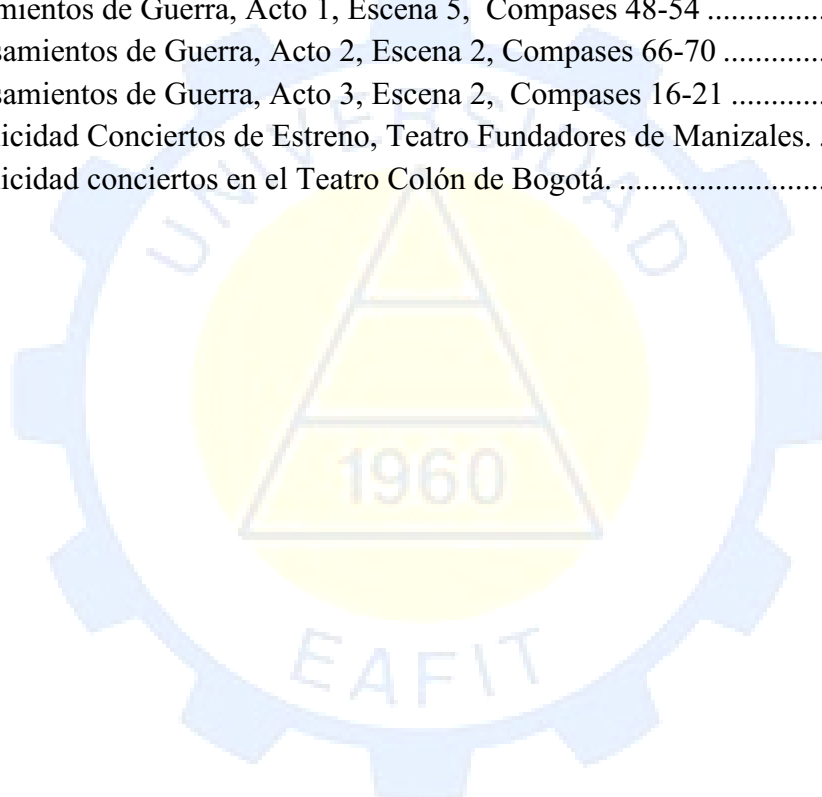
Índice de Tablas

Tabla 1. Paráfrasis y Variación del Paraíso, 2009	7
Tabla 2. Ópera Expandida.....	8
Tabla 3. Datos comparativos entre novela y ópera	22
Tabla 4. Producción operística de José María Ponce de León.....	57
Tabla 5. Óperas más representativas de compositores colombianos en el siglo XX.....	59



Índice de Figuras

Figura 1. Ejemplo de Bucle, tercer movimiento del concierto para Cuarteto Típico colombiano y Orquesta de Cuerdas de Héctor Fabio Torres	4
Figura 2. Pensamientos de Guerra, Acto 1, Escena 1 (Harpa), Compases 18-21.....	11
Figura 3. Pensamientos de Guerra, Acto 1, Escena 1 (Maderas), Compases 18-25.....	12
Figura 4. Pensamientos de Guerra, Acto 1, Escena 1, Compases 30-35	12
Figura 5. Pensamientos de Guerra, Acto 1, Escena 1, Compases 51-58	13
Figura 6. Pensamientos de Guerra, Acto 1, Escena 1, (Cuerdas) Compases 125-134.....	13
Figura 7. Pensamientos de Guerra, Acto 1, Escena 4, Compases 14-18	15
Figura 8. Pensamientos de Guerra, Acto 1, Escena 4, Compases 44-50	16
Figura 9. Pensamientos de Guerra, Acto 1, Escena 5, Compases 48-54	17
Figura 10. Pensamientos de Guerra, Acto 2, Escena 2, Compases 66-70	18
Figura 11. Pensamientos de Guerra, Acto 3, Escena 2, Compases 16-21	20
Figura 12. Publicidad Conciertos de Estreno, Teatro Fundadores de Manizales.	50
Figura 13. Publicidad conciertos en el Teatro Colón de Bogotá.	51



Introducción

Si bien, el “cultivo” de la ópera se ha dado en Colombia desde finales del siglo XIX, es una realidad que la inclusión de óperas de compositores nacionales en los programas de concierto de las compañías de ópera y orquestas sinfónicas colombianas se puede contar como un hecho esporádico, en el caso de **LA OPERA DE COLOMBIA** y **LA FUNDACIÓN PROLÍRICA DE ANTIOQUIA**, quienes son las dos instituciones más representativas del país en este género, no han incluido en sus programaciones ninguna ópera de creación Colombiana durante los últimos 5 años y pocas óperas como es el caso de *Furatena* de Guillermo Uribe Holguín, (Restrepo, 2005), han merecido la atención como para ser centro de análisis o estudios académicos relacionados a los detalles de su creación o contexto social.

Este documento está encaminado al acercamiento social, técnico y artístico de la ópera *Pensamientos de Guerra* de Héctor Fabio Torres Cardona, inspirada en la novela homónima del escritor Orlando Mejía Rivera. Con el presente trabajo se pretende ir más allá del aspecto musical compositivo, buscando la conexión entre novela, música y contexto sociopolítico. En efecto, en el estudio se recalca el contenido social sobre el conflicto armado en Colombia (que está lejos de perder vigencia en el país) y a la nueva manera de recrear estos hechos por parte del escritor y el compositor.



1. Introducción al perfil del compositor Héctor Fabio Torres Cardona

Licenciado en música, especialista en video y tecnologías digitales, magister en Diseño y Creación Interactiva. Candidato a Doctor en Diseño y Creación Interactiva. Ha dedicado gran parte de su vida profesional a la docencia y la composición, es de destacar que desde 1988 es docente de planta de la Universidad de Caldas; desde 2005 es compositor de Universal Music y a partir de 2013 se desempeña como gerente del Centro Cultural Universitario ‘Rogelio Salmona’. Ha sido investigador de diferentes proyectos con publicaciones y artículos en revistas académicas, al igual se ha vinculado como par académico de CNA y SACES (Zuluaga, 2014).

Nacido en la ciudad de Manizales, con formación de guitarrista clásico bajo la tutoría del maestro Delio Cardona Usma, Héctor Fabio Torres inicia su proceso compositivo (aunque se considera a sí mismo estudiante de composición) bajo la dirección del maestro Marco Tulio Arango, compositor antioqueño de música tradicional colombiana, razón por la cual crea una decena de agrupaciones de música de cámara sobre instrumentos típicos de la región andina colombiana, especialmente guitarra, tiple y bandola (Zuluaga, 2014).

Héctor Fabio Torres con agrupaciones como *Quinteto contrapunto*, *Cuarteto Ensemble*, *Café*, *Ars Nova* y *Fractal* obtiene los premios a la excelencia y primeros puestos en composición de los festivales de música tradicional más importantes de Colombia, incluyendo el Festival de Música Andina premio “Mono Núñez” y tres premios a la excelencia en el Festival Nacional del Pasillo Colombiano ‘Hermanos Hernández’.

3er Movimiento BUCLE

Allegretto

Figura 1. Ejemplo de Bucle, tercer movimiento del concierto para Cuarteto Típico colombiano y Orquesta de Cuerdas de Héctor Fabio Torres

1.2 Entorno y Particularidades de la Ópera en Héctor Fabio Torres

La característica principal de los tratamientos musicales colombianos se relaciona con la influencia asfixiante del jazz en todos los contextos. Los ámbitos de los desarrollos de la música para banda y para agrupaciones típicas acuden a las extensiones de los armónicos y a la improvisación heredada de la música americana. En contraposición a la tendencia, Torres acude a la exploración de los instrumentos típicos en la bimodalidad, la construcción de armónicos sobre armónicos, la politonalidad, las escalas sintéticas, la atonalidad, correspondencias diferentes a la quinta, acordes por cuartas, acordes con sonidos añadidos y armonía en espejo, entre otros. De los ritmos populares Héctor Torres pasa a la búsqueda en la polirítmia, la

modulación rítmica y la liberación del ritmo; de las técnicas clásicas a las técnicas extendidas y de las formas restringidas de las músicas tradicionales. Inicia un proceso de búsqueda en las formas universales y en las narrativas como la fantasía y el poema, los cuales lo llevan a la necesidad de desprenderse de la música de los contextos de los instrumentos típicos para iniciar su proceso de formación y búsqueda en la ópera (Torres, 2005).

Torres posee una producción intelectual que va desde la ópera tradicional con elementos de la escuela moderna, hasta la ópera expandida con elementos audiovisuales. Su formación académica está direccionada para el diseño y la creación artística de manera más global, creando un lenguaje propio a partir del concepto de arte total en la producción de la ópera en Colombia.

Podemos encontrar en Héctor Fabio Torres dos etapas de composición operística: La Convencional y La Expandida.

1.3 Etapa Convencional y Etapa Expandida

La primera etapa es la Convencional, la que se caracteriza por el uso de la orquesta sinfónica, coro y solistas. Está compuesta de *Pensamientos de Guerra* (2002), una ópera que se basa en la novela homónima de Orlando Mejía Rivera, que trata los más profundos sentimientos de un cautivo bajo la incertidumbre del secuestro. Este libro contiene un nuevo concepto de cómo narrar el conflicto en Colombia y sin lugar a dudas Torres logra reflejar esto en su ópera sin desarticular la naturaleza misma de la narrativa a través del discurso sonoro.

En el caso particular de *Drácula* (2005), la otra ópera, utiliza los sonidos del rock, fusionados con elementos de vanguardia. Esta es una ópera inspirada en el reconocido libro de

Bram Stoker, con nuevos conceptos de vampirismo y una nueva tendencia estética que incluía una banda de rock, más el tratamiento sinfónico de la orquesta moderna.

Después de esta pieza encontramos la Etapa Expandida, que es la más experimental. Preguntas como: ¿Qué es la ópera?, ¿cuál es su estado actual?, ¿cómo se desestructura?, ¿cuál es su relación con el diseño?, ¿cómo se expande? y ¿cómo se diseña una ópera postmedia?, conducen a las disertaciones acerca de la acepción de la palabra ópera, llevando a la consideración de la misma como un texto audiovisual, cuyo estado actual va más allá de los contextos teatrales para ser representada en los nuevos medios; pues su diseño ha sobrepasado los límites de lo análogo para ingresar a lo digital y en su expansión ha vuelto a intervenir el mundo análogo con la creación de narrativas convertidas en mundos alternos.

La definición de la ópera como texto audiovisual permite una fragmentación de sus componentes, en la que el texto se presenta a manera de relato y como tal, abarca desde las narrativas clásicas hasta las del videojuego, los mundos virtuales y la simulación. Lo visual como el diseño de la partitura y de lo escenográfico, el diseño del ballet y de la iluminación, y el diseño del sonido se descompone —como la evolución de la perspectiva orquestal y vocal tradicional— en el silencio. Las nuevas filosofías de la música —entre ellas el materialismo dialéctico y la nueva complejidad— y el audio digital concluyen que la instalación *Luci*, del compositor José Manuel Berenguer, es una ópera. Respecto a la relación de la ópera con el diseño, se establece la hegemonía de este último en el ámbito de cibercultura y se deduce que el diseño se ha convertido en el camino para la actualización y renovación de las artes, por lo tanto su relación con la ópera se circunscribe más allá del diseño de la partitura, las escenografía o el ballet, porque las artes de la era digital pertenecen al ámbito del diseño.

La expansión de la ópera va más allá de la evolución de sus componentes internos, pues el concepto de expansión la transfiere por encima de sus propios límites, esto es, la expansión del universo y las estéticas expandidas. Aquellas mismas que traen consigo una nueva filosofía en torno al concepto de rizoma desarrollado por Deleuze y Guattari, y a la evolución de la estética de los cuerpos, la filosofía de la alteridad, la autopoiesis, la expansión de las tecnologías y la condición postmedial (Torres, 2011)

Las obras derivadas del proyecto Ópera Expandida se hacen de manera simultánea con la ópera *La María* (2009), que está basada en la prestigiosa novela de Jorge Isaacs.

María, 2009

Para esta ópera se realiza una contextualización histórica - literaria y se propone una estructura musical y conceptual que rompe con las disposiciones tradicionales de la ópera, para ello recurre al uso de técnicas extendidas, utilización escénica de la orquesta y tratamiento electroacústico, entre otros elementos.

Tabla 1. Paráfrasis y Variación del Paraíso, 2009

“Agua”	Hace referencia a los 4 nacimientos de ríos que hay en la hacienda “El Paraíso” (El Cerrito-Valle del Cauca).
“Adversidad”	Se desprende de la pérdida de la batalla frente a la epilepsia y la selva del Cauca.
“Orígenes”	Se basa en las narraciones de "Nay" la princesa africana.
“Manos en La Mesa”	Recrea las interacciones en la Mesa.

Fuente: Torres, H.F. (2011). *Opera Expandida en Colombia. De la Narrativa sonora a la explotación posmedial. Manizales. Universidad de Caldas.*

Ópera Expandida, 2010

De aquí se desprende su nuevo concepto postmedial de expansión del lenguaje de la ópera como discurso artístico.

Tabla 2. Ópera Expandida

“Retorno”	Representa el esfuerzo de Efraín por volver a la casa de la sierra, en contra del tiempo y la naturaleza que se torna hostil y peligrosa.
“Vente”	Efraín se encuentra estudiando medicina para curar la enfermedad de María, recibe una carta donde ella le recuerda lo mucho que lo extraña, cuanto es necesario para ella su presencia, diciéndole “ <i>Yo no puedo morirme y dejarte sólo para siempre</i> ”.
“Sed”	Comparte elementos con “Agua” descomponiéndolos y procesándolos de manera independiente.
“Epitafio”	Hace referencia a la lápida de María, a ese otro olor de las rosas y al cuervo como mal portador de presagios.
“Nay”	Es la otra historia acerca de la nana de María.

Fuente: Torres, H.F. (2011). *Opera Expandida en Colombia. De la Narrativa sonora a la explotación posmedial*. Manizales. Universidad de Caldas.

MikrÓpera, 2011

Con esta obra se direcciona la relación artística hacia la Obra de Arte Total (*Gesamtkunstwerk*) que se transforma en el concepto de Obra de Datos Total (*Gesamtdatenwerk*). Esta busca llevar al público a una relación directa con la obra de arte y una explosión de interactividad (Torres, 2009).

2. Ópera *Pensamientos de Guerra*

2.1 Orquestación

1 Piccolo

2 Flautas

2 Oboes

1 Clarinete Piccolo Eb

2 Clarinetes Bb

1 Clarinete Bajo Bb

2 Fagotes

1 Contrafagot

4 Cornos F

4 Trompetas Bb

4 Trombones

1 Tuba

Timbal, glockenspiel, xilófono, bombo, platillos (Suspendidos y Choque), tambor bajo, triángulo, pandero, pandereta, redoblante.

Piano

Arpa

Violines I

Violines II

Violas

Violonchelos

Contrabajos.

2.2 Voces

2.2.1 Coros

Tres tipos de Coros: Coro de Fondo, Coro A y Coro B.

2.2.2 Solistas vocales

El compositor no concibe las voces de los solistas a través de la perspectiva lírica, por el contrario, prefiere para esta ópera cantantes ligeros o populares.

Él - Tenor

Terciopelo - Bajo

Raquel - Contralto

Mercedes - Soprano

Amigo - Barítono

Abdul - Bajo

2.3 Mesoforma

Esta ópera consta de Obertura, tres (3) Actos y Epílogo. Dentro del material musical se carece de una rigurosidad formal y su estructura obedece a fines dramáticos, siendo preponderante la necesidad de acompañar la actuación y el desarrollo de los personajes. Cambia la estética dependiendo del carácter que se quiere reflejar en cada escena.

2.3.1 Obertura

Obertura a un solo Tempo

Compás
1-8

Partes
Introducción

9-32	Exposición
33-81	Desarrollo
81-105	Reexposición
106- 154	Coda

2.3.2 Acto 1, *El Rapto*

Escena 1, *Desaparecidos*

Compás	Partes
1-17	Introducción
18-46	Sección 1 (Tema 1 - Diálogo 1)

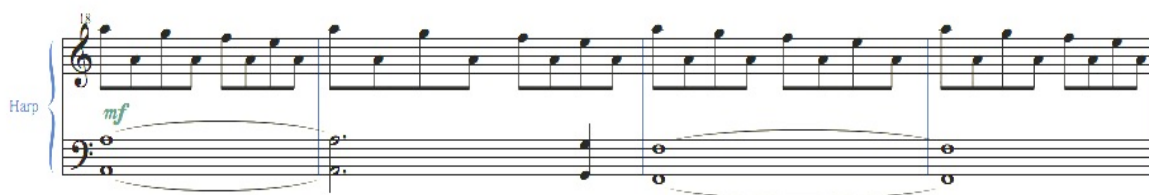


Figura 2. Pensamientos de Guerra, Acto 1, Escena 1 (Harpa), Compases 18-21.

El Tema 1 (ostinati) nos servirá como elemento unificador en gran parte de la obra. Primera aparición del Tema 1 con el arpa, manifestando una variación rítmica en la madera, buscando el efecto de eco.

Figura 3. Pensamientos de Guerra, Acto 1, Escena 1 (Maderas), Compases 18-25.

Compás 31, aparecen acordes de Do (#2) y un Sol (# 6-5) en un contexto de Do Mayor, presentando disonancias en la cuerda.

Figura 4. Pensamientos de Guerra, Acto 1, Escena 1, Compases 30-35

Compás
47-68

Partes
Puente (Elementos Tema 1)

Figura 5. Pensamientos de Guerra, Acto 1, Escena 1, Compases 51-58

Una nueva variación rítmica del Tema 1 en el harpa y el piano, como acompañamiento.

Compás

69-85

86-120

121-134

Partes

Sección 2

Sección 3: (Terciopelo)

Codetta: Tema 1 como Ostinatti

Figura 6. Pensamientos de Guerra, Acto 1, Escena 1, (Cuerdas) Compases 125-134

En esta ocasión el Tema 1 aparece como ostinatti para el final de la escena en las cuerdas.

Escena 2, *Protesta*

Compás	Partes
1-16	Introducción.
17-24	Puente
25-40	Sección 1 (Coro 1)
41-48	Sección 2
49-56	Sección 1'
57-76	Sección 3 Estructuras imitativas

(Compás.76) Barra de repetición hasta el compás 17.

77-90	Coda
-------	------

Escena 3, *Noticiero*

Compás	Partes
1-24	Introducción
25-68	Sección 1 (Voces, Textura Contrapuntística)
25-28	Tema 1 (Bajo)
29-32	Tema 2 (Contralto)
33-40	Tema 1+ Tema 2
41-44	Tema 3 (Tenor)
45-48	Tema 1 + Tema3
49-56	Tema 1 + Tema 2 + Tema 3
57-60	Tema 4 (Soprano)
61-64	Tema 2 + Tema 4
65-73	Coda (Tema 1+Tema 2+Tema 3+Tema4)

Escena 4, *Aria de Mercedes*

Compás	Partes
1-12	Sección 1: A, A1, A2
13-14	Soldadura
15-24	Aria: 3 Etapas de Duelo
25-29	Puente
29- 45	Negación: (Tema A)

The image shows a musical score for the aria 'Aria de Mercedes'. It consists of two staves. The top staff is for the voice (Mercedes) and the bottom staff is for the piano. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score covers measures 14 to 18. The lyrics for the vocal part are: 'no pue de ser ver dad oh Dio es Dé me que no.' The piano part includes a flute accompaniment starting at measure 15, indicated by a red 'Flauta' label. There are also some performance markings like '80' and '1' above the vocal line.

Figura 7. Pensamientos de Guerra, Acto 1, Escena 4, Compases 14-18

El Tema 1 aparece en la flauta como acompañamiento en el *Aria de Mercedes*, en el primer pentagrama del piano a partir del compás 15.

Compás	Partes
25-28	Puente
29-81	Aria: Sección 2
82-90	Puente
91- 111	Negociación
112-118	Recitativo
119-137	Aceptación
137-127	Coda (Elementos del Tema)

Mercedes

Pe-ro que-ha ré? ay no mi hi ja

Qué le di réa mi hi ja

Clarinet

Piano

Figura 8. Pensamientos de Guerra, Acto 1, Escena 4, Compases 44-50

En la sección 2 encontramos el ostinatti en los clarinetes, acompañando a *Mercedes*.

Escena 5, *Él y Terciopelo*

Compás	Partes
1-16	Introducción
17-32	Diálogo 1
33-46	Diálogo 2
47-48	Puente
49-58	Diálogo 3
59-63	Diálogo 4
64-81	Diálogo 5
82-107	Diálogo 6
108-121	Coda

III
Terciopele
Flauto
Piano

¡Dios!
un ted no tie re dios!
Dá se me ir!
Ay de mí!
es un de me se
Ay!
Con una pausa

Sí mi Dios!
cla ro que sí!
No! y no me re te
Pi da la sa dios!
Cá te se ya!

Flauto y Violines

Con una pausa

Figura 9. Pensamientos de Guerra, Acto 1, Escena 5, Compases 48-54

En la sección 3 de esta escena se encuentra el Tema 1 en flautas y violines, durante el diálogo de Terciopelo y Él.

2.3.3 Acto 2, *Los Sueños*

Escena 1, *Sirenas*

Compás

Partes

1-16

Introducción

17-48

Sección 1

49-80 (Repetición)

Tema A

81-96 (Repetición)

Tema B

Escena 2, *Él y Raquel*

Compás

Partes

1-9

Diálogo 1

10-17

Puente

18-33

Tema A

34-49

Tema B

50-57

Puente

58-65

Tema C

66-83 (Repetición)

Coda

84

Compás final.

Figura 10. Pensamientos de Guerra, Acto 2, Escena 2, Compases 66-70

En la parte inferior se puede observar el tema que se desarrollará en la muerte del protagonista, este tema comparte la rítmica del ostinatti. En este caso aparece en el piano y las violas.

Escena 3, *Sueños de Caballero*

Compás

Partes

1-8

Introducción

9-56

Diálogo 1

57-64

Puente

65-88

Diálogo 2

89-120

Intermezzo

121-136

Coda

Escena 4, *Pesadilla*

Compás	Partes
1-32	Diálogo 1
33-40	Leitmotiv de Mariana
41-52	Diálogo 2

Escena 5, *Pensamientos de Muerte*

Compás	Partes
1-13	Introducción
14-72	Tema A
73-85	Puente
86-99	Tema A'

2.3.4 Acto 3, *Las Guerras***Escena 1, *Guerreros***

Compás	Partes
1-16	Introducción
17-48	Sección 1
49-52	Sección 2 (a - Bajos 2)
53-	(b - Bajos 1)
57-60	(c - Tenores 1)
61-64	(d - Tenores 2)
65-80	(a-b-c-d) (Coro)
81-96	Sección 3
97-100	Puente
101-34	Sección 4

Escena 2, *Raquel y Terciopelo*

Compás	Partes
1-16	Diálogo
17-20	Tema A (ostinatti)
21-45	Continuación Diálogo
46-49	Puente
50-63	Coda

The musical score for measures 16-21 of Escena 2, Raquel y Terciopelo, is presented in three staves. The top staff is for Raquel (soprano), the middle for Terciopelo (bass), and the bottom for Piano (piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Raquel's lyrics are 'no o es cier to'. Terciopelo's lyrics are 'has ne ga do le di jts tea el que no tie nes due ño o'. The piano part features a repeating ostinato pattern in the right hand, marked 'Flautas' in red.

Figura 11. Pensamientos de Guerra, Acto 3, Escena 2, Compases 16-21

En esta gráfica podemos observar el tema del ostinatti en las flautas durante el diálogo entre Raquel y terciopelo.

Escena 3, *Anuncio*

Compás	Partes
1-32	Introducción
33-75	Sección 1

Escena 4, *Guerra*

Compás	Partes
1-16	Introducción
17-40	Tema de Raquel
41-48	Puente
49- 128	Tema de Guerra
129-152	Escena de Batalla
53-177	Puente
178-207	Diálogo 1
208-216	Puente
217-244	Coda

2.3.5 Epílogo

Compás	Partes
1-25	Diálogo 1
26-42	Recitativo
43-70	Diálogo 2
71-74	Puente
75-187	Tema de Protesta

2.4 Guion

El guion de esta ópera surge de la actividad conjunta de un equipo de trabajo conformado por Claudia Leguizamón, Nelson Monroy, Orlando Mejía Rivera y Héctor Fabio Torres. Los autores decidieron crear un nuevo documento que conjuga un antes y un después del relato de la novela misma, creando un material inédito dentro del desarrollo de la historia. Así mismo, cambian algunos nombres de los personajes de la novela en la versión final de la ópera y crea un enemigo de Terciopelo.

Tabla 3. Datos comparativos entre novela y ópera

Novela	Ópera
Sandra (Esposa del Protagonista)	Mercedes
Sebastián (Hijo del Protagonista)	Mariana
Careleche (Jefe Captor)	Terciopelo
Adriana (Mujer que cuida del secuestrado)	Raquel
Pablo (Protagonista)	Él
	Abdul (Jefe del Bando contrario a Terciopelo).

Fuente: elaboración propia a partir de información primaria.

La novela se inscribe en el contexto social del auge del conflicto interno colombiano entre finales de la decenio de 1990 y el inicio de la década del 2000, momento crítico para la sociedad colombiana, que estaba suscrito por los diálogos de paz entre el Estado colombiano y la guerrilla de las Farc, la disyuntiva social de la “zona de despeje” (el Cagúan), el auge y terror de la violencia paramilitar, aunado al secuestro del hermano de Héctor Fabio Torres. Elementos que nutrieron la realización de la ópera.

El núcleo argumental del relato es el secuestro de un profesor universitario y el dolor, las dudas, los sentimientos, la agonía y el amor de este por su familia. En un mar de incertidumbres, debido a que no se sabe el motivo del secuestro del profesor, el bando del cual es rehén y su destino mismo, aparece la figura de Ludwig Wittgenstein, que será el único acompañante del secuestrado a través de recuerdos. La historia paralela de este filósofo austriaco en las filas de batalla en la Primera Guerra Mundial, cuenta la incertidumbre de Wittgenstein por tratar de terminar de escribir *Tractatus lógico-philosophicus*, al tiempo que hace todo por preservar su vida. Ese sentimiento de supervivencia sirve para mantener unidos a ambos protagonistas.

En la ópera la historia se recrea en un ambiente carente de tiempo y espacio, realmente sin evitar cualquier semejanza directa con el conflicto colombiano, pero que obedece a una imagen universal de las injusticias y la lucha por la libertad. De igual manera, se hace referencia a Ludwig Wittgenstein únicamente en el acto 2, no obstante en la novela goza de gran importancia desde el inicio.

2.4.1 Descripción de los Personajes

Él (Ulises-Don Quijote) - Tenor

Hombre adulto, confundido, un intelectual alejado del entorno campesino, tiene alucinaciones debido al encierro, denota una rebeldía particular ante la idea del secuestro, extraña su entorno familiar, su principal característica es su emotividad.

Terciopelo – Bajo

Hombre adulto, forjado en la batalla, que tuvo una vida llena de obstáculos para llegar donde está, lo que lo hace despiadado, es contradictorio con matices de maldad, comicidad, bondad, y

una relación amorosa que le hace revelar su flanco débil, una de sus particularidades son sus gesticulaciones exageradas.

Raquel: Contralto

Mujer joven, compasiva pero con carácter, es la pareja de Terciopelo, aunque lo ama, le exige un compromiso de por medio, es de suponer que ella hace parte del grupo de secuestradores para estar al lado de su gran amor.

Mercedes: Soprano

Mujer de mediana edad, confundida, conmovida, en proceso de aceptación de su destino. Sigue sus sentimientos, busca ayuda de los mercenarios y posteriormente se siente culpable por la muerte de su esposo.

Amigo Imaginario (Euríloco-Sancho Panza): Barítono

Hombre de mediana edad, es una interpretación imaginaria del valor de la amistad para Él, es un hombre fiel, interpreta al personaje que tiene asignado en cada escena.

Abdul: Bajo

Hombre adulto, es un mercenario, enemigo de Terciopelo, hace todo lo posible por interponerse en su camino. Es el capitán de los guerreros.

Discipula: Contralto

Anunciador Noticiero: Bajo

Anunciadora Noticiero: Contralto

Bebedor: Tenor

Mujer Costurero: Soprano

Mariana (Hija de Él)- Niña

Raptora – Mezzo Soprano

Raptor – Bajo

Coro de fondo, Discípulos, Arlequines, *Staff* de noticiero, bebedores, mujeres costurero, sirenas, dulcineas, guerreros – Coros y Ballet.

2.4.2 Resumen

Acto 1 *El Rapto*

Este acto contiene escenas previas de la novela, lo que nos muestra las escenas anteriores a la captura del protagonista.

Escena 1, *Desaparecidos*

Las reflexiones que hace un profesor universitario frente a sus estudiantes sirven de presagio sobre los hechos que se desarrollarán. Sus estudiantes le advierten del peligro que se aproxima, pero es demasiado tarde, llegan los raptos y toman al profesor. De igual manera se presenta Terciopelo y describe su particular manera de entender el mundo.

Escena 2, *Protesta*

Los discípulos consternados permanecen en el piso después del secuestro de su maestro. Posteriormente se incorporan con tal impotencia que deciden hacer una manifestación donde se dé cuenta a todos de la infamia sucedida.

Escena 3, *Noticiero*

En el noticiero se comenta de las injusticias cometidas y las situaciones que rodean el secuestro del profesor universitario.

Escena 4, *Aria de Mercedes*

Esta escena se integra a la escena anterior sin rupturas. Se compone de 3 partes que son los estados de luto de Mercedes: negación, negociación y aceptación.

Escena 5, *Él y Terciopelo*

Mientras Terciopelo pinta sobre un lienzo, pide llamar a **Él** a su presencia para discutir sobre su situación. **Él** se encuentra con los ojos vendados y es arrodillado al lado de Terciopelo, donde es humillado. **Él** se cuestiona sobre los motivos que provocaron su privación de la libertad, es regresado al socavón.

Acto 2, *Los Sueños*

Debido a las circunstancias que envuelven el secuestro con sus matices psicológicos, se presenta en nuestro protagonista la pérdida de la noción de la realidad, por lo que se ve necesitado a recurrir a escenarios literarios para mantenerse con vida en medio de la continua lucha por su libertad en cada uno de esos contextos (Zuluaga, 2014).

Escena 1, *Sirenas*

Él asume el personaje de Ulises. El barco donde se encuentran Ulises y Euriloco empieza a acercarse a la isla y allí encuentran las sirenas. Bordean la isla tratando de evadir el encanto de las sirenas y de manera fugaz aparece el recuerdo de Mercedes personificando a Penélope.

Escena 2, *Él y Raquel*

Vuelve a su realidad. Raquel es la encargada de cuidar a **Él**. Ella, acompañada de 2 guardias, se presenta ante **Él** para darle sus alimentos. **Él** responde con desobediencia y soberbia, pese a que Raquel lo trata correctamente y por el contrario, ella esfuerza porque **Él** se alimente. Al final se da por vencida y lo obliga a regresar al socavón.

Escena 3, *Sueños de Caballero*

Él es Don Quijote y junto a Sancho (Amigo) tratan de bailar, aunque no pueden estar de acuerdo con el paso. Luego, Don Quijote le da una carta a Sancho para su amada Dulcinea.

Escena 4, *Pesadilla*

Esta escena consta de 2 secciones, representa la confusión de **Él**.

1. Inicialmente hace referencia a la divina comedia, donde lo acompaña Virgilio.
2. Posteriormente asumen los papeles de Ludwig Wittgenstein (**Él**) y David (Virgilio). Allí aparecen Mariana (Hija de **Él**) y Mercedes, **Él** vuelve a asumir su propia personalidad. Dentro de tal confusión, observa que era sostenido de los hilos de títere bajo el control de Terciopelo.

Escena 5, *Pensamientos de Muerte*

En este segmento se hace uso literal del final del libro, donde **Él** se ve a sí mismo muerto en el socavón. **Él** contempla como reposa inerte en este lugar que sirvió como cárcel y tumba.

Acto 3, *Las Guerras*

Este acto complementa la idea de Héctor Fabio Torres, ya que hace evidente el conflicto colombiano por medio del grupo “guerreros” (Coro B - Solo Tenores y Bajos), que representa — según lo argumenta Torres— el conflicto paramilitar y las guerrillas. Este acto personifica el después de la historia narrada en la novela (Zuluaga, 2014).

Escena 1, *Guerreros*

Se hace presente Abdul (líder) junto a los guerreros. Son un grupo de mercenarios que entablan una conversación con Mercedes, la que se ve forzada por las circunstancias a usar los servicios de los mercenarios.

Escena 2, *Raquel y Terciopelo*

Terciopelo despierta de un horrible sueño. Busca a Raquel para contarle lo soñado, la abraza y le habla de su situación de peligro inminente. Dialogan sobre algunos asuntos de su relación de pareja, mostrando con ello la faceta más humana de Terciopelo.

Escena 3, *Anuncio*

Texto: León de Greiff, tomado de forma literal de León de Greiff.

Escena 4, *Guerra*

Raquel se acerca al foso donde se encontraba el cuerpo de **Él**. Se enteran de que se acercan los guerreros y es inminente la confrontación de estas dos fuerzas. Abdul encuentra a Raquel obligándole a confesar sobre el paradero de Terciopelo, el cual ve a lo lejos el forcejeo de ambos. Es muy tarde, Abdul asesina a Raquel. Terciopelo al ver esto y vengando la muerte de Raquel, se hiere de muerte al asesinar a Abdul y sobrevive unos minutos para poder acariciar por última vez a su amada.

Epílogo

Entre los cuerpos que yacen en el piso aparece en el escenario Mercedes en búsqueda de **Él**.

Intervienen desde otra esfera **Él** al igual que Raquel y Terciopelo.

2.4.3 Diálogos

Acto 1, *El Rapto*

Escena 1, *Desaparecidos*

Tenemos una introducción de 17 compases con elementos contrapuntísticos en cromatismo. Aparece nuestro protagonista (**Él**) escribiendo en un tablero en una sala de clases con sus estudiantes. El Coro A son los discípulos, el Coro B los raptos y el Coro de fondo se ubica en los 4 extremos del escenario.



Él:

(Escribe en el tablero)
La totalidad del universo
influye en todas sus partes
En todos los rincones y en
todos los momentos somos
totales
(Señala a la discípula)

Discípula:

¿Cree usted que puedo
reflejar mis pensamientos?

Él:

Si, mis pensamientos y mis
sentimientos mis
presentimientos

(Pasa rápido un raptor en la
parte trasera del escenario)

Discípulos:

¿Qué pasa que le ocurre?

Él:

Nada
Solo Pensaba
(Van a seguir
desarrollando las
actividades normales hasta
la llegada de los raptores)

Coro de Fondo:

(Se acercan al frente del
escenario, a izquierda y
derecha)
Comarca sin reyes
Símbolo de infortunio
Viene un temporal
inadmisible
Acechando con soberbia
(Pasa rápido un raptor en la
parte trasera del escenario)
(Se acerca el Coro de
fondo rápidamente a Él
avisándole)

¡Cúdate! ¡Cúdate!

(Se retiran hacia los 4
puntos iniciales del
escenario)

Raptores:

(Irrumpen en la sala de
clase súbitamente,
sometiendo a los
estudiantes)
¡Alto!

Terciopelo:

Es Él.

**Discípulos-Coro de
fondo:**

¡No!
Suéltelo

Terciopelo:

(Observa mientras someten
a los rehenes, silencia toda
la sala e interviene con
soberbia y comicidad)
Silencio
Soy aquí quien manda
Y no permito más quejidos
Venden sus ojos
Aten sus manos
Soy el arlequín
Que juega
Con tu vida y tengo una
legión de duendes en la
villa la guerra es mi sostén,
la paz una estrategia, mi
dios oro en moneda, así
que es un negocio tu
cabeza soy un rey.
Me dicen dragón
Mi nombre es terciopelo y
soy tu anfitrión
Ja... Je...
Soy el dios de tu universo
que negocia tu cabeza

Raptores:

(Saltan y cantan mientras
ultrajan a sus víctimas)
Es un arlequín que juega
con tu vida
Y tiene una legión en la
villa
La guerra es su sostén
La paz una estrategia
Su dios oro en moneda
Así que un negocio tu
cabeza
(Ríe terciopelo con
comicidad y maldad)
Terciopelo:
(Camina rodeando a Él y
señala a los discípulos)
A partir de este momento
Usted es mío
Permanezcan en sus sitios
Mientras nos vamos adiós

(Salen los Raptores en
puntas de pie del escenario
y los discípulos quedan en
el piso)

Escena 2, *Protesta*

(Los discípulos
Consternados cantan desde
el piso)

No puede ser
Esto ha llegado a nosotros
Se nos llevan la luz
Que dolor

(Se incorporan y se
preparan para la protesta)

Paren
Cesen el horror
Falsos duendes sin valor

Paren las injusticias Los
sufrimientos

¡Ya!

No más frases engañosas
Sobre los dioses y el
universo
Cargas de odio sin
dignidad

Libertad
Libertad

Paren las injusticias
Los sufrimientos
¡Ya!

No más frases engañosas
Sobre justicia

Una mentira mezclada de
odio e indignidad

(Cada sección que
interviene pasa al frente
con sus pancartas)

Ya no más días sin razón
de vida

Por favor ya no más sin
razón

Será pedir que no más
Ya no más sin razón de
libertad

Paren
Cesen

Por razón de vida

Ah

Ya no más

Compás 76. En la repetición del Puente se retiran los manifestantes (Discípulos) del escenario y se acerca al centro del mismo el Coro de fondo. Mientras el Coro de fondo se queda en el centro del escenario, se sugiere que los discípulos se dispersen por las zonas de acceso del teatro, continuando con su manifestación, mostrando sus pancartas para interactuar con el público. Antes de que finalice la repetición se reúnen los coros en el escenario.

Compás 81. Se retiran los manifestantes, mientras el coro de fondo permanece inmóvil, hasta que finaliza la escena. Es ahí cuando el Coro de fondo sale de escena.

Escena 3, *Noticiero*

Se dispone de un seguidor en el medio del escenario, donde aparecerán los presentadores del noticiero. Atrás habrá el revuelo convencional de un noticiero. Esta escena transcurre en un

Bajo**(Presentador):**

Atención

Algo tengo que contar

Es muy terrible lo que
sucedió

El azar lo traicionó

Y vi caer su sol de libertad

(Bis)

Contralto**(Presentadora):**

El sintió

Presentimientos de dolor

Sin más remedio que soñar

Perdido en la oscuridad

(Bis)

Bajo-Contralto:

(Tutti-Secciones
completas)

Será verdad que el corazón
podrá sobrevivir

Sin libertad

En soledad

Soñar con la prisa de
regresar

Tenor:

(Se dispone otra seguidora
para los Tenores a un lado
del escenario)

Dicen que está en las
garras de un dragón

En las montañas sueña mil
maneras de volar

Se siente enloquecer al
esperar (Bis)

Soprano:

(Se dispone otra seguidora
para los Sopranos al otro
lado del escenario, se
sugiere vestuario de luto)

Siente angustia de
oscuridad

Piensa redimir su vida

Al regresar (Bis)

Coro A:

Será verdad que el corazón
podrá sobrevivir

Sin libertad

En soledad

Soñar la muerte y olvidar

Escena 4, *Aria de Mercedes*

Mercedes irrumpe en el escenario angustiada por el secuestro de su marido (En el sector de la seguidora de las sopranos, solo queda esta seguidora encendida).

Mercedes:

(Afligida abraza a una soprano brevemente)

¡No! ¡No!
No puede ser
¡Todo es mentira!
¡Se encuentra bien!
Ya vendrá
¡Oh Dios!

No puede ser verdad
Oh dios
Dime que no
No es verdad mi dios

(Pasa Mercedes hacia el centro, donde se encuentran los presentadores del noticiero, se apaga la seguidora de sopranos, el personal del noticiero sigue en sus labores)

¿Dónde estás?
No se escucha tu dulce voz
Mi amor

Mi amor

¿Pero qué haré?
Ay no
Mi hija
(Mercedes camina hacia los tenores, se apaga seguidora de los presentadores, se enciende la de tenores)

(Con tristeza se sienta)
Qué le diré a mi hija
Cómo haré
No sé

No tengo fuerzas
Todo me duele
¿Qué haré?
No sé

¿Qué haré?
No lo puedo imaginar
¿Dónde estás?

(Pasa al centro, esta vez la seguidora es solo para ella)
No se escucha tu dulce voz

Mi amor

Mi amor

(Sentimiento de duda, hacia más decisión)
Tengo que pensar
Pero todo es confuso
Cómo hacer
No sé

¿Cómo haré?
¿Cómo haré?
Me falta él

¿Qué haré?
Debo pensarlo

(Se denota más aceptación)
Tendré que ser fuerte
Resistir
Resistir
Mantenerme y esperarlo
Sin temor

De no volver a verlo aquí
En los sueños
Te encontraré
Mi amor
Mi amor.

Escena 5, *El y Terciopelo*

De igual manera esta escena es una continuación sin ruptura. Terciopelo está pintando un lienzo, mientras **Él** se encuentra de rodillas a su lado con los ojos vendados y atado de manos (están en el sector de la seguidora del lado izquierdo del escenario).

Él: (Desconcertado) ¡Hey! ¡Hey!, ¿Hay Alguien?, ¿Qué paso?, ¿Dónde estoy?, ¡hey!, ¿Hay alguien ahí?, ¿Qué hago acá?, ¿Por qué estoy aquí?, ¿Por qué estoy aquí?, ¿Por qué estoy aquí?	¿Dios?	(Cae al piso) ¡Ay!
	Terciopelo: Sí, ¡mi Dios!	(Se incorpora con sumisión) Arlequín, Dragón.
	Él: (Desafiante) ¡Usted no tiene dios!	Terciopelo: Mm
	Terciopelo: Claro que sí.	Él: Terciopelo.
Terciopelo: (Con desidia) agg	Él: Déjeme ir.	Terciopelo: Mmm
Él: ¿Quién es?, ¿Quién?	Terciopelo: ¡No! Y no me rete	Él: Quíteme la venda, por favor
Terciopelo: (Se acerca con soberbia) Cállese	Él: ¡Ay de mí!	Terciopelo: (Negación) mm mm.
Él: (Con curiosidad) ¿Es usted? ¿Arlequín?	Terciopelo: Pídale a su Dios.	Él: ¿Cómo es su dios?, ¿Es como usted?, ¿O es de oro?
Terciopelo: Por Dios cállase.	Terciopelo: (Golpea a Él) ¡Cállese ya!	Terciopelo: Es valioso,
Él:	Él:	

Él:

Mg

Terciopelo:

Creo en lo que quiero

Él:

Mm mm

Terciopelo:

(Con prepotencia)

O me da la gana

Él:

(Contesta con ira)

Su gana me está matando

Terciopelo:

(Lo vuelve a derribar)

Ya no se queje sea valiente

Él:

(Con soberbia)

No juegue más con fuego
me enferma son remedio
un arlequín de hielo me
deja sin consuelo déjeme ir
creo morir por favor.

Terciopelo:

(Lo sigue provocando,
pintándolo con el pincel y
mirándolo con apatía)

El juego de arlequín

Un desafío muy serio

No va a ser

Dije no

¡Oh, no!

Él:

(Se siente derrotado y con
frustración)

¡Piedad!

Terciopelo:

Oh, o qué haré para que
entienda su destino
¡Raquel!

(Lo mira como mercancía
y se lleva su lienzo
pintado)

¡Haz tu trabajo!

Él:

(Con frustración)

De qué me valen las
palabras las deducciones la
negación de dios las
sombras del misterio se
anidan en mí.

Acto 2, *Los Sueños*

Escena 1, *Sirenas*

Dentro de un barco navegando y rodeando la isla donde aparecen las sirenas. **El** personifica a Ulises y su amigo a Euriloco. La idea principal del doble coro femenino (Sirenas) consiste en disponer en cuatro grupos diferentes femeninos, para espacializar el sonido en los cuatro puntos del escenario o el teatro. Un pequeño grupo del coro de fondo hace parte de la tripulación del barco.

Ulises:

(Aún no están en el escenario)
Euriloco ¿me oyes?

Euriloco:

¿Ah que dijo? No oigo

Ulises:

¡Bien!
Tengo curiosidad

Euriloco:

¿Qué, qué?

Ulises:

Circe me advirtió

Euriloco:

¿Cómo? Tengo cera en los oídos, recuerden,
no cedan a sus cantos

Ulises:

Ya sé tengo que volver

Euriloco:

No se suelte.

Ulises:

(Empieza a aparecer la embarcación, Ulises
está atado al mástil).

Estoy cerca.

No se ven.

¿Neptuno qué te hice yo?

Euriloco:

Júpiter, ayúdanos. Minerva, cuídanos.

Ulises:

Están Cerca

(Empieza la intervención de las sirenas, aparecen coreografías durante su presentación provocando a los tripulantes de la embarcación. El barco tiene como colofón pasar de un lado al otro del escenario. Sobre el final aparece Mercedes representando a Penélope, quien observa a Ulises, este extiende su mano en señal de saludo y nostalgia, mientras desaparece la embarcación del escenario).

Escena 2, *El y Raquel*

Raquel:

Coma

Él:

(Está arrodillado)

No

Raquel:

(Le insiste tratando de poner comida en su boca)

Coma

Él:

(Rechaza una y otra vez los intentos de Raquel)

No, no

Raquel:

Que coma

Él:

Que no.

Raquel:

(Lo mira con tristeza)

Nada que hacer.

Él:

Mercedes mi amor

Raquel:

No está.

Él:

Mariana

Raquel:

¿Quién?

Él:

(Nostalgia)

Hija

Siento miedo de perderlas.

Raquel:

(Trata de consolarlo)

Tranquilo.

Él:

Sin su amor.

Raquel:

(Insiste una vez más con la comida)

Coma y no se mueva

Él:

Moriría, sin su luz cercana me muero.

Raquel:

Parece un niño.

Él:

Solo estoy y no puedo ni ver.

Raquel:

Usted no se queje
Sea más Hombre

Él:

(Los dos guardias lo toman a la fuerza)

Ser hombre no significa ser valiente o
déspota como el

Raquel:

¿El quién?

Él:

El arlequín.

Raquel:

Cuál arlequín.

Él:

Su dueño.

Raquel:

(Se encuentra reducido en el socavón, se cierra el telón al final)

Él no es mi dueño

(Ordena a los guardias)

¡¡Bájelo ya!!

Él:

(Es llevado por los guardias al socavón
donde es confinado)

Siento frío en mi alma ¡ay! Ay de mí

Me estoy muriendo

Oh Dios

Oh Dios,

Oh Dios, si existes ayúdame

Ayúdame

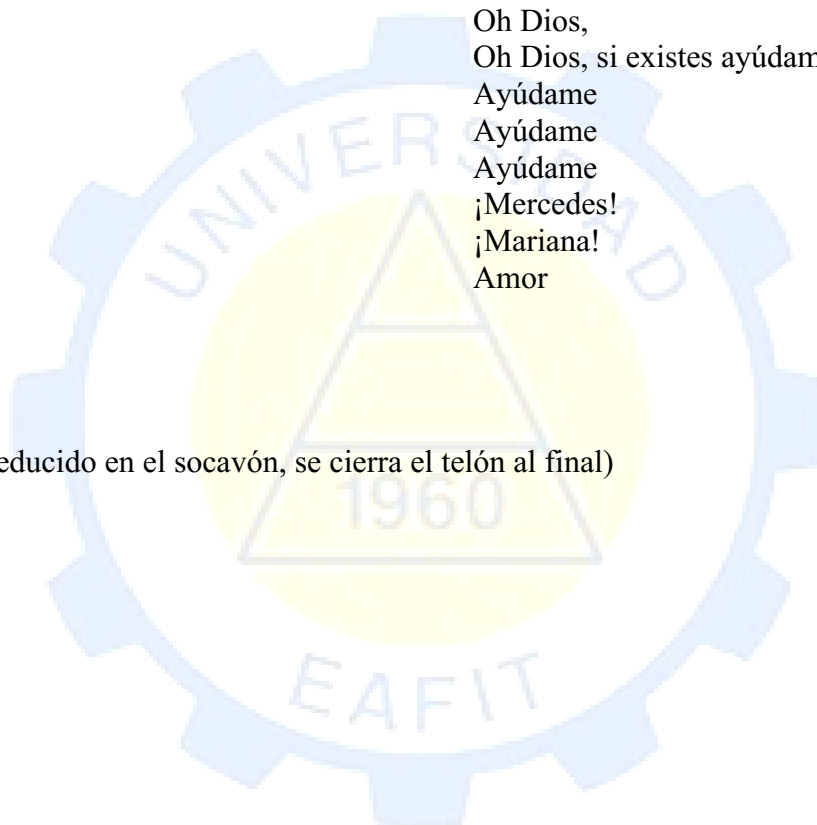
Ayúdame

Ayúdame

¡Mercedes!

¡Mariana!

Amor



Escena 3, Sueños de Caballero

Él ocupa el personaje de Don Quijote. El Quijote y Sancho tratan de bailar equivocándose una y otra vez.

El Quijote: A fe Sancho que a lo que parece

Sancho:
Que a lo que parece

El Quijote:
Bailemos que no estás tú más cuerdo que yo

Sancho:
No estoy tan loco, derecha, más estoy colérico, colérico.

El Quijote:
Colérico. Siniestra.

Sancho:
No diestra pero dejando esto aparte, ¿qué es lo que ha de comer vuestra merced en tanto que yo vuelvo?

El Quijote:
Siniestra

Sancho:
¿Que? ¿Qué vas a comer?

El Quijote:
Dije izquierda

Sancho:
¿Ha de salir al camino como cardenio?

El Quijote:
No, hacia atrás no te de pena ese cuidado

Sancho:
Adelante

El Quijote:
(Se para y mira el panorama)
Porque aunque tuviera no comería otra cosa que las yerbas y frutos que este prado y estos árboles me dieren, que la fineza de mi negocio está en no comer y en hacer otras asperezas equivalentes

Adiós, pues.

Sancho:
(Con preocupación)
¿Pero sabe vuestra merced que temo? Que no tengo de acertar a volver a este lugar

donde ahora le dejo según está de escondido.

El Quijote:
(Le enseña a Sancho la carta que le enviará a Dulcinea)
Mi buen escudero llevadle la carta a mi amada enemiga mía

El y Sancho:
Del caballero de la triste figura

El Quijote:
Qué loco está bailando por ella
Mi dulcinea
Mi dulcinea
Mi dulcinea
(Durante el intermezzo se presenta un ballet femenino, El trata de bailar de forma errática y cómica)

(Sobre el final aparece Mercedes representando a Dulcinea

Escena 4, *Pesadilla*

En la oscuridad con una luz seguidora sobre Virgilio y **Él**. Se encuentran atados de manos como unos títeres. Posteriormente observan que son sostenidos de los hilos de títere bajo el control de Terciopelo cuando otra luz devela la situación.

Dante: (Consternado) Virgilio donde estamos	Adiós	Él: Mariana
Virgilio: (Confundido) Dante no estamos	Ludwig: No puedo.	Ya voy
Dante: No puedo ver.	David: Búscala.	Terciopelo: (Aparece una luz seguidora, controla los hilos que suspenden a Él a su antojo)
Virgilio: Somos límites del mundo.	Ludwig: No puedo estoy solo.	Quieto, Quieto
Dante: Es Dios ausente	Mariana: Papi, Papi	Mercedes: (Aparece una luz seguidora, reclama a Terciopelo)
Virgilio: Otra esfera.	Él: Quién	Suéltelo, Eres mi amor
Dante: Huele a guerra otra esfera llena de vacío	Mariana: (Pasa por el escenario buscando a su padre, con mucha confusión)	Terciopelo: (Ríe despiadadamente) Jajajajajaja jajajajaja jejejejeje No volverá
Dante y Virgilio: Otra esfera llena de vacío	Él: Quién	Mercedes: Despierta regresa ya
David: Ludwig, Ludwig, soy David	Mariana: Papi, Papi	Terciopelo: Nunca
Ludwig: David me muero	Él: Mariana	
Bajo: .	Mariana: Papi, papi	

Escena 5, *Pensamientos de muerte*

Él se ve a sí mismo inerte en el socavón donde era confinado.

Coro:

Apretad
Oh apretad
En el día de la destrucción,
No tiene frío
Ni miedo
¡Ay!
Ni ganas de seguir
Seguir hablando
Con su propia mente
Pues debe, ¡ay!
Debe ¡ay!
Pues debe estar muerto ya,
Toca su casa y no siente la piel
Tampoco halla su carne
Rasca un hueso sucio y carrasposo

Él:

(Se encuentra en el centro del escenario con una luz seguidora)

¡Ay!

Mercedes, ya no existe el día ni la luz, ni la esperanza, ni su amigo imaginario, ni los sueños del pasado, un fantasma, no recuerda la existencia, es un eco de la noche de las sombras de voces que preguntan.

Coro:

Se palpa el resto del cuerpo y se lo descubre costillas, huesos de la pelvis, fémures con cabezas redondeadas que preguntan, ¿quiénes son? ¿Quién soy yo?

Él:

Mariana.

¿Quiénes son? ¿Quién soy yo?

(Retrocede mira hacia atrás y se ve muerto en aquel agujero de donde nunca lo lograron rescatar, se acerca y toma la misma posición de su doble).

Coro:

Cree sentir que sonríe, sabe del silencio.

Acto 3, *Las Guerras*

Escena 1, *Guerreros*

El Coro de fondo se encuentra ubicado en los 4 puntos iniciales.

Guerreros:

(Se forman blandiendo sus espadas a los 2 extremos del escenario mientras Abdul permanece en el centro).

Fuego de acero es la forma de guerra que caerá y el dragón ya verá su fin “*par pari refertur*” **Tal para cual** mismo se paga con el dolor que causó, ya verá su fin.

Abdul:

Tiene una legión allí en las montañas, cree que es un Dios y juega con vidas, somos más tras su paradero.

Bajo 1 (Sección):

Creé es un dios y juega con vidas, somos más tras sus paradero.

Guerreros:

Todos los que están regresaran luego con todo el arsenal, sable, puñal, saeta, arpón, bayoneta, espada y hechizo. Atacaremos, haremos justicia para que vuelva él, su amor.

Mercedes:

(Angustiada pregunta a Abdul)

¿Pero ustedes saben dónde está?

Abdul:

(Con frialdad)

Yo me encargo señora ya verá el desagravio

Mercedes:

(Bastante preocupada)

Tengan cuidado y cuídenlo a él.

Abdul:

(Apenas y mira a Mercedes)

No se preocupe, somos guerreros

(Mercedes sale de escena algo contrariada)

Guerreros:

(Se preparan para la batalla y empiezan a bordear a Abdul)

Arde la fragua con la magia del oro que nos dará más poder más virtud social en toda guerra hay tesoros que recatar y el valor del fortín ya vendrá hasta mí.

(Al final se retiran marchando y el coro de Fondo también se retira después de los guerreros).

Escena 2, *Raquel y Terciopelo*

Terciopelo despierta de un horrible sueño, busca a Raquel para contarle, la abraza y hablan de su situación de peligro inminente.

Terciopelo:

Raquel, Raquel

Raquel:

¿Si?

Terciopelo:

Ven a aquí.

Raquel:

Aquí estoy.

Terciopelo:

(Se miran afectuosamente)

Tuve un sueño espantoso que te perdía, que te perdía.

Raquel:

Nunca me perderás. Eres mi luz, mi amor

Terciopelo:

Mientes

Raquel:

No

Terciopelo:

(La rechaza y camina a otro lado dándole la espalda)
Mientes.

Raquel:

Nunca.

Terciopelo:

Me has negado

Raquel:

No

Terciopelo:

Le dijiste a él que no tienes dueño.

Raquel:

(Cruza sus brazos en señal de disgusto)
Es cierto dile a un sacerdote y lo serás.

Terciopelo:

(Él se acerca y responde con algo de enfado)

agg agg

¿Otra vez?

Raquel:

(Responde dándole la espalda)

No me quieres

Terciopelo:

Él la voltea mientras la abraza)

Yo te adoro

Raquel:

Yo también, lo dije porque él me impacienta.

Terciopelo:

También a mí.

(Camina a otro espacio)

¿Cómo está?

Raquel:

¿Quién?

Terciopelo:

(Con extrañeza la mira y le responde)

Él.

Raquel:

(Responde con desidia)

No sé.

Terciopelo:

(Empieza a perder la paciencia)

¿Cómo así?

Raquel:

No volví.

Terciopelo:

(Se acerca a ella contrariado)

¿Por qué?

Raquel:

No quiso comer.

Terciopelo:

(Le da la espalda y le pregunta)

¿Desde hace cuánto?

Raquel:

(Responde y gradualmente comprende su error)

Desde siempre

Desde siempre

Desde siempre.

Terciopelo:

(Mueve la cabeza en señal de negación)

Debe de estar muerto, ya tal vez escapó

Raquel:

Tal vez escapó.

Terciopelo:

No creo.

Raquel:

¿Por qué?

Terciopelo:

(Se toma la cabeza y con algo de apatía responde)

Porque es poeta, un inútil es.

Debes ir por el

Raquel:

¿Qué haré?

Terciopelo:

(Señala dejarlo en libertad, pero si huyó señala con fiereza hacia su persecución)

Déjalo ir si vive,

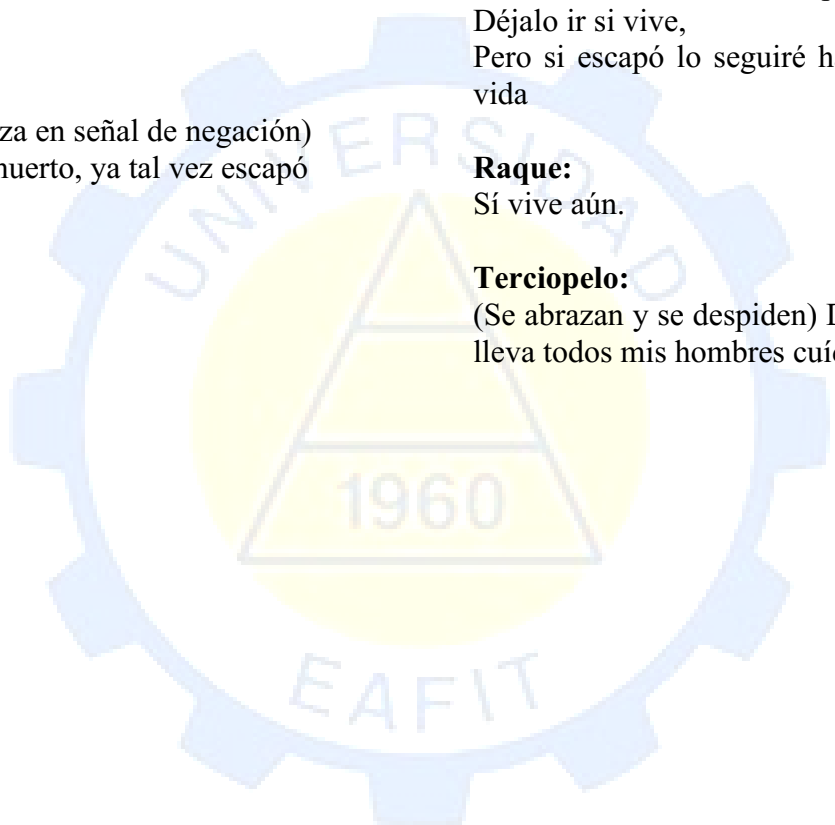
Pero si escapó lo seguiré hasta el fin de su vida

Raquel:

Sí vive aún.

Terciopelo:

(Se abrazan y se despiden) Debes partir pero lleva todos mis hombres cuídate amor.



Escena 3, *Anuncio*

Texto: León de Greiff

(Solo hace presencia el coro de fondo)

Coro:

Por el sendero se avanza la muerte, viene la muerte, viene la muerte, viene la muerte, por el sendero frío. Se avanza la muerte, viene la muerte, su pávido acero, la muerte solloza su trémulo arrullo, se aduermen los seres al son de su canto, al son de su canto canta la muerte, muerte, pausada su voz es un sobrio murmullo y se aduerme la vida fatigada y ríen las bocas y secase el llanto.

Contralto:

Canta la muerte, su cantiga sorda canta la muerte sula y agorero.

Bajo:

Canta la muerte su cantiga sorda, canta la muerte su la y agorero

Contralto:

Solloza su la y agorero circulan aéreos fantasmas de fríos soplares, de frío canta la muerte, su cantiga sorda canta la muerte la y agorero la muerte.

Soprano:

Por el sendero se avanza por el sendero la muerte la muerte

Bajo:

Solloza su la y agorero circulan aéreos fantasmas de fríos soplares de frío la muerte.

Tenor:

Canta la muerte su cantiga sorda, canta la muerte su la y agorero solloza su la y gorero la muerte.

Coro:

¡La muerte color de esperanza, sus ojos colmados de hastió!

Escena 4, Guerra

Raquel:

(Mira con nostalgia, está siendo acompañada por 2 guardias, mientras miran el socavón)
No sé por qué me duele tanto.
Tal vez será remordimiento, qué confusión, qué dolor.

Contralto:

(Se acerca a Raquel y le informa con preocupación)
¡Raquel vienen guerreros!

Raquel:

¿Por dónde?

Bajo:

Nos rodean

Raquel:

(Se retiran mientras Raquel señala y da la orden)
Prepárense

Guerreros:

(Aparecen empuñando sus armas ocupando el escenario)
Puñal y honor en la batalla razón de ser de un guerrero la espada brilla como espejo de muerte sin vacilar atacaremos a muerte.
Puñal y honor en la batalla razón de ser de un guerrero la espada brilla como espejo de muerte sin vacilar atacaremos a muerte.

Raptores:

(Se acercan al escenario rodeando a los guerreros)
Será mejor tener cuidado, buscar valor para la guerra. El enemigo nos asedia sin tregua, con toda furia invocaremos la fuerza

Tutti:

(Marchan y se organizan los dos grupos)
Vencer, morir en la batalla, razón de ser de un guerrero. La espada brilla con acero de

suerte, sin compasión nos batiremos a muerte

Raquel:

(Desde puntos distantes del escenario hacen presencia Raquel y Terciopelo)
Dragón, amor, ven a mi lado. Dragón, mi rey, te necesito. Nos encontramos rodeados, sin salida.
Tu pesadilla es un presagio de muerte

Terciopelo:

Tengo que llegar a mí. Raquel en peligro está, no debí dejarte sola
se avecina una tormenta.

Tutti:

(Se disponen las fuerzas para la batalla y se atacan)
Vencer, morir, en la batalla, razón de ser de un guerrero
La espada brilla con acero de suerte, sin compasión nos batiremos, a muerte
¡Ataquen!

Abdul:

(Toma por detrás a Raquel)
Mía.

Raquel:

(Es sorprendida por Abdul)
¡No!

Bass:

quieta.

Soprano:

Déjeme

Bass:

¿Dónde está?

Raquel:

¿Quién?

Abdul:
(Intimida a Raquel)
Estúpida, el dragón.

Raquel:
No sé.

Abdul:
Dilo.

Raquel:
No sé.

Abdul:
¿Dónde está?,

Raquel:
Suélteme.

Abdul:
¿Dónde está?

Raquel:
Dije, no sé.

Abdul:
.

Te mataré.

Raquel:
Mátame.

Abdul:
(Asesina a Raquel)
Eso haré
¡Muere!

Terciopelo:
(Terciopelo ve impotente)
¡No!
Abdul, morirás.

Abdul:
(Lleva el cuerpo de Raquel hacia Terciopelo)
Ven aquí
(Se enfrentan Abdul y Terciopelo)

Terciopelo:
(Agonizando mira el cuerpo de Raquel, la caricia y la pone en su regazo antes de hablarle)
Raquel, mi amor, es de mala suerte dudar.
Raquel será vengarme en otra vida
Raquel, mi amor

Epílogo

Sobre los cuerpos que yacen en el piso después de la batalla.

Mercedes:

(Es acompañada poco a poco por todos los integrantes de los coros)
 Porque después de la crueldad
 Porque después de la venganza
 Ah no fuimos tal vez inocentes, puesto que seguimos viviendo

Coro:

Oh tal vez inocentes puesto que seguimos viviendo

Él:

(Aparece desde las sombras)
 Hey
 Yo estoy bien
 Veo una luz
 Hay calor
 No hay nadie
 No puedo recordar
 Los difuntos me observan

Coro A:

¡Nooo!
 Vida
 El tiempo
 Aquellos que aman
 Que sienten
 Se quedan con nuestro corazón
 (Aparecen Raquel y Terciopelo al lado de Él)

Coro B:

Nada quedará si ellos no están

Aquí aman y sienten dolor en nuestro corazón

Coro A y coro B:

Será tener cuidado, tal vez
 Quizás estamos locos tal vez, tal vez quizás no más nos traiciona pensar, no somos mejores

Solista:

Cuando mataban a los otros
 Tal vez

Raquel y terciopelo:

Les robamos la vida a nuestros hermanos mejores

Coro A y B:

Cesen, cesen
 Paren, dejen, cesen, paren,
 Ya no más

(Raquel y Terciopelo salen de escena)

Hey

Paren, paren, cesen, cesen
 El horror
 Falsos duendes sin valor
 Paren, paren, cesen, cesen
 El horror
 Falsos duendes sin valor
 Paren, paren, cesen cesen,
 El horror
 Falsos duendes sin valor
 ¡No más!

Bajos del Coro B:

Ya no existe el día ni la luz ni la esperanza ni su amigo imaginario ni los sueños del pasado un fantasma no recuerda la existencia es un eco de la noche de las sombras de las voces que preguntan siempre **x3 veces**

Él:

(Pregunta **Él**, mientras se abrazan Mercedes y Mariana por su perdida)
 Hey, ¿hay alguien ahí?
 Hey, con un corazón no puedo recordar es tiempo de soñar no puedo recordar
 Hey, ¿hay alguien? , ¡Ahí no más!
 ¿Hay alguien ahí?

Coro A y B:

Tal vez

Él:

Que pueda sentir lo que hemos sentido.

Coro A y B:

Quizás

Él:

Los desaparecidos

Coro A y B:

¡Oh!

(Se retira Mercedes con Mariana en sus brazos, mientras están todos en el escenario)

2.5 Detalles del Estreno y Reestreno de la Ópera

Durante los días 10, 11 y 12 de diciembre de 2001 se estrena esta ópera en el teatro Fundadores de Manizales. Esto se dio gracias al trabajo conjunto de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Caldas, el Taller de Ópera de la Universidad de Caldas y el Grupo de Danza Departamento de Artes Escénicas de la misma universidad.

Dirección general: Nelson Monroy

Producción: María Dolly Ramírez M.

Dirección Escenográfica: Leonardo Arias, Claudia Patricia Leguizamón.

Dirección de ballet: Claudia Patricia Leguizamón.

Diseño Escenográfico: Oriana Lince, Juan D. Arboleda, Juliana Arboleda.

Diseño de Vestuario: Luis Felipe Millán Parra.

Reparto:

Él: Marco Fidel Castro, Gustavo Aguirre, Alexis Guzmán

Mercedes: María Clara Echavarriaga.

Terciopelo: José Fernando Díaz, David Santiago Lince.

Raquel: Mariko Shimizu, Ángela Pulgarín, Susana Gómez.

Amigo: Yolmer Hurtado, Jaime Alberto Arango, Jorge Enrique Mendieta.

Mariana: María del Mar Londoño Jaramillo.

Solistas Varios: Silvio Quiceno, Ana Maria Mesa, Lina Aceneth Grisales, Andrés Herrera, Javier Almanza, Natalia Giraldo, Diana Patricia Pérez, Mónica Aranzazu, Diana Julliette Urrea, Jorge Hernán Obando.

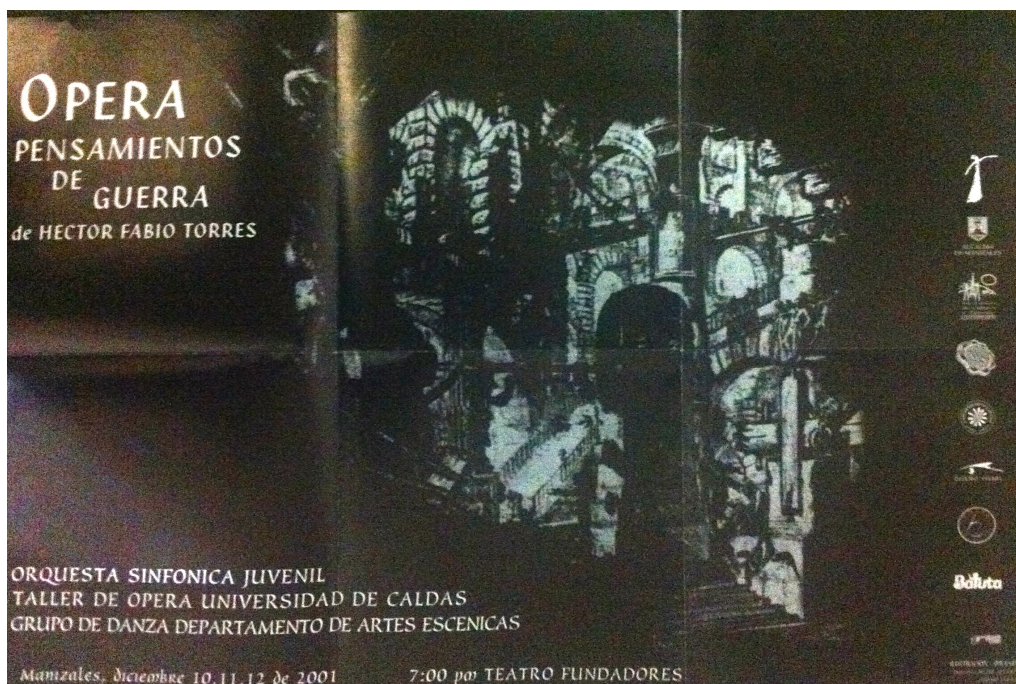


Figura 12. Publicidad Concierptos de Estreno, Teatro Fundadores de Manizales.

Esta ópera se reestrena en el teatro Cristóbal Colón de Bogotá el 27 y 28 de septiembre de 2002, esta vez bajo la colaboración de la Orquesta Sinfónica de Colombia, el Taller de Ópera Universidad de Caldas y el Grupo de Danza Departamento de Artes Escénicas de la misma universidad.

Dirección general: Nelson Monroy

Dirección Musical: Alejandro Posada Gómez.

Producción: María Dolly Ramirez M.

Dirección Escenográfica: Leonardo Arias.

Dirección de ballet: Claudia Patricia Leguizamón.

Diseño Escenográfico: Oriana Lince, Juliana Arboleda.

Diseño de Vestuario: Luis Felipe Millán Parra.

Reparto:

Él: Divier Higueta

Mercedes: Margie Bernal.

Terciopelo: Luis Fernando Tangarife.

Raquel: Blanca Libia Munar

Amigo: Aldubar Salazar.

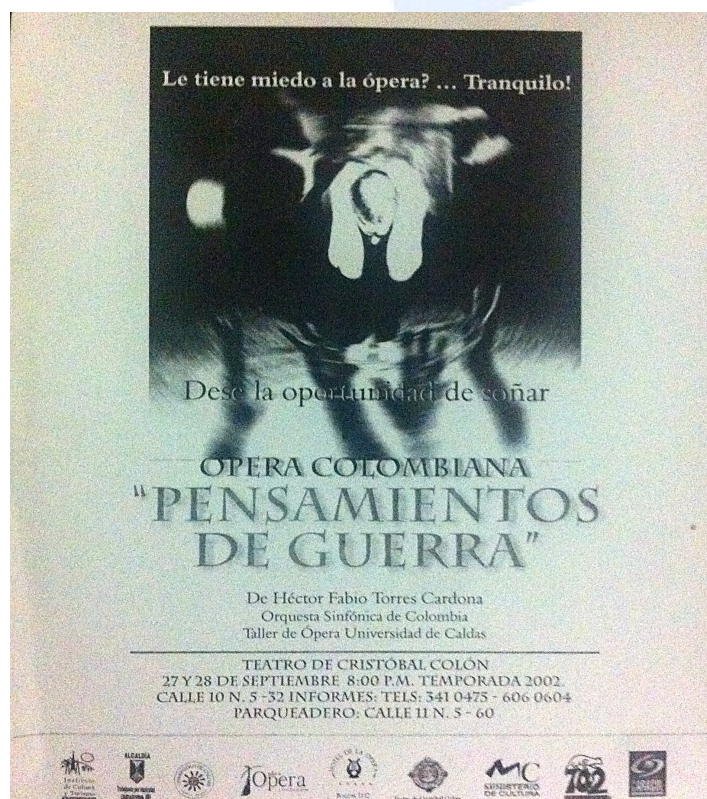


Figura 13. Publicidad conciertos en el Teatro Colón de Bogotá.

3. Novela *Pensamientos de Guerra* y su Contexto

3.1 Sobre el Conflicto en Colombia

A finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI

Dice de manera acertada Fernández (1999) que, “desde hace casi un siglo prosigue la misma guerra que hoy protagonizan las FARC y el ELN, por un lado, y varias fracciones paramilitares, por otro. Todos ellos enfrentados a un Estado que no logra imponer el orden en gran parte del territorio” (Fernández, 1999).

Colombia después de su “independencia” ha experimentado diferentes conflictos armados que han modificado significativamente su devenir histórico. Hacia finales del siglo XX podemos encontrar diferentes hechos relevantes que contextualizan la conflictividad de una época, un momento histórico lleno de matices frente al ambiente que rodea la historia relacionada en *Pensamientos de Guerra*.

“La presencia de grupos armados [en Colombia] se puede interpretar como la necesidad de expresar el inconformismo hacia la clase dirigente por parte de un sector civil, que ve cómo se beneficia una fracción pequeña de la población, creando una brecha económica significativa entre los menos y los más privilegiados, al igual que el abandono de algunos rincones del país por parte del Estado” (Ariza Arias, 2014).

Durante algo más de 20 años la sociedad colombiana ha visto en un escenario de intentos de cese al fuego con los grupos armados al margen de la ley, esto dio como resultado la desmovilización negociada con cinco colectividades durante el primer lustro del decenio de 1990, tales como el M-19 (1990), el EPL, el PRT, el Quintín Lame (1990-1991), Renovación Socialista (una fracción disidente del ELN, 1994), y un grupo de milicias urbanas de Medellín (1994). Como hecho contradictorio posterior a estos procesos de desmovilización, durante la

segunda parte de esta década se aumentaron las regiones afectadas por la violencia, el número de hombres y mujeres alzados en armas a favor de las FARC o las AUC.

Durante el periodo presidencial de Ernesto Samper (1994-1998) el Estado buscó otro acercamiento con las FARC y el ELN, ratificando en 1995 el segundo protocolo de Ginebra en la guerra interna. Este acercamiento se vio frustrado debido a la crisis interna resultado del ‘Proceso 8.000’, los vínculos del gobierno de turno con el narcotráfico y por mediáticos asuntos diplomáticos entre el Estado colombiano y los Estados Unidos. Tras un nuevo intento de negociaciones del gobierno Samper, las FARC emitieron un comunicado en el que afirmaron no reconocer en este a un interlocutor válido, por lo que exigieron la renuncia del presidente Ernesto Samper como una de la exigencias para una posible agenda de conversación entre las partes, elemento que diluyó las posibilidades de conseguir un acuerdo en este posible proceso.

Bajo la resolución 85 del 14 de octubre de 1998, se ordenó que a partir del 7 de noviembre de 1998 se creara una ‘zona de distensión’ que habría de ser ocupada oficialmente por las fuerzas beligerantes desde el 4 de enero de 1999. Este territorio contiene una extensión de 42.000 Km² donde se incluían los municipios de La Macarena, La Uribe, Vista Hermosa y Mesetas en el departamento del Meta y San Vicente del Caguán en Casanare. Esta zona se crea dentro de los acuerdos de un proceso de paz entre el gobierno colombiano, presidido por Andrés Pastrana, y la guerrilla de las FARC.

Las FARC en el marco de esta negociación tenían una estrategia política y militar que buscaba imitar a la del Frente Farabundo de Martí de Liberación Nacional (FMLN) del Salvador, “que consistió en negociaciones de paz, zona de despeje y operaciones militares, siendo estas últimas las que obligaron al gobierno salvadoreño a ceder. Logrando en ese caso la entrega de armas y la posterior firma del proceso de paz en ese país centro americano” (Ortiz, 2000).

En Colombia fracasó el proceso de paz a causa de diferentes circunstancias, entre las que se encontraron: el sembrado de cultivos ilícitos; el hurto sobre la propiedad privada; los perjuicios sobre los municipios —directa e indirectamente— vinculados geográficamente a este proceso; las confrontaciones armadas entre los grupos paramilitares, las guerrillas y del Estado; las operaciones militares de las FARC sobre objetivos civiles, políticos y militares; entre otras, fueron algunas de las razones que dificultaron un acuerdo entre ambos sectores. Finalmente esta zona fue abolida el 21 de febrero de 2002 por medio de la “retoma” de las Fuerza Armadas de Colombia.

3.2 Acerca de Ludwig Wittgenstein y la Novela

Ludwig Wittgenstein fue un filósofo, matemático, lingüista y lógico austriaco que dejó su fortuna para aventurarse en búsquedas filosóficas. Estas búsquedas y el sentido del lenguaje de Wittgenstein fueron determinantes para que Orlando Mejía Rivera se identificara con su historia de vida.

En primera instancia, la biografía del filósofo apasiona a Mejía Rivera, el cual busca mostrar en la novela una faceta más humana de Wittgenstein. Para ello expone la intrigante historia de la presencia del austriaco en el frente de batalla de la Primera Guerra Mundial mientras escribe su *Tractatus logico-philosophicus*, con consciencia de la posibilidad de morir tras cada párrafo que escribía del documento.

El mundo de la novela se inclina hacia el filósofo desde el punto de vista de su homosexualidad, haciendo surgir ese Wittgenstein apasionado y su relación con David H. Pinset, su gran amor. Mejía hace un recorrido por sus memorias en el frente de batalla, sus sentimientos más profundos y la incertidumbre de cara al futuro.

El escritor quiere transportarnos a otro concepto de la narrativa a través del pensador y su *Tractatus*, en el que el austriaco explora las limitaciones y las posibilidades del lenguaje a partir de la idea de ¿cómo decir lo indecible? Porque lo indecible también es una forma de conocimiento. Dicho de otra manera, las palabras entran en agujeros simbólicos cuando no pueden reflejar o explicar la sensación o el sentimiento vivido. “Aquello de lo que no se puede hablar, hay que callarlo” (Wittgenstein).

Por otra parte, cuenta Orlando Mejía que durante sus estudios en Oxford es amenazado de secuestro uno de sus profesores. Allí converge en Mejía una idea que tenía presente tiempo atrás y no encontraba como conectarla. Relacionar a Wittgenstein de alguna manera con una historia personal. Vincular a un profesor universitario, su relación con el conflicto colombiano y cómo este profesor encuentra eco en Wittgenstein, ambos atados a la realidad de la guerra.

El crítico literario Gil Montoya (2005) en una interesante revisión a la novela de Mejía, la desglosa de la siguiente manera:

La novela se desarrolla en capítulos alternados, describiendo los sufrimientos del profesor universitario y el imaginario diario de campo de Wittgenstein, escrito en el frente de batalla, que llena las interminables horas de sufrimiento del protagonista en el pozo, soñando con su Wittgenstein, viviendo dentro del único recuerdo que no había sido sacado de su mente desde que había caído en tan penosa situación. La novela trae internamente una historia no contada que revela que el profesor realmente nunca entendió a Wittgenstein, y solo lo comprende hasta el momento antes de morir, cuando todo ese conocimiento teórico logra exteriorizarse con todo ese sentido ante sus ojos, esas ideas llenas de vida y creatividad. El protagonista trata de reflejar a través de su situación, el lugar al que ha llegado la guerra no

oficial en Colombia, donde es desconocido el fin mismo de la guerra que se libra. El escritor nos señala que en este momento se desconoce por qué hay víctimas y victimarios, que se ha perdido el propósito de la guerra como expresión de la cultura humana y los objetivos de esta no son claros entre nosotros, estando al borde de una demencia absoluta, donde los hombres se desconocen como seres humanos y se asumen como encarnaciones del bien y el mal.



4. Ópera en Colombia

4.1 Finales del Siglo XIX

En Colombia

Las expresiones artísticas en la ‘nueva’ República de Colombia no gozaban de un espacio privilegiado y las producciones culturales no eran patrocinadas por políticas institucionales. Debido a esta circunstancia las sociedades filantrópicas eran las encargadas de estrenos musicales, recitales, tertulias y todos los entornos propios para la socialización del nuevo material artístico y más específicamente para la creación de óperas y su difusión.

Dentro del legado artístico que dejó Colombia hacia finales del siglo XIX, se encuentra la producción de José María Ponce de León (1846-1882), quien tuvo gran influencia en el arte y más específicamente en la música de su época, debido a su relación con artistas de diferentes géneros como es el caso de Rafael Pombo, gran amigo y redactor de los libretos de su ópera *Florinda* y *Esther*.

Su producción en cuanto a óperas y zarzuelas comprende:

Tabla 4. Producción operística de José María Ponce de León

Género	Título	Año	Temática
Zarzuela	<i>Un alcalde a la antigua y dos primos a la moderna</i>	1863	Basada en una comedia de José María Samper.
Ópera bufa	<i>Los Diez y un Salve</i>	1871	Dejada a su maestro Monsieur Chavet, antes de su regreso a Colombia y estrenada en Francia con mucho éxito.
Ópera	<i>Esther</i>	1874	Libretos de Manuel Briceño y Rafael Pombo.
Zarzuela	<i>El Castillo Misterioso</i>	1876	Libretos de José María Gutiérrez de Alba.
Ópera	<i>Florinda</i>	1880	Libretos de Rafael Pombo.

Fuente: Perdomo, J.I. (1963). Historia de la música en Colombia. En J.M. Ponce de León. *Historia de la música en Colombia*, III Edición.

4.2 Ópera en Colombia en el siglo XX

Dentro del ambiente de desarrollo industrial de Colombia de comienzos del siglo XX, se genera un movimiento singular alrededor de las artes, que sienta las bases de una estética nacionalista tardía, con influjos del fenómeno indigenista y la intención de crear un lenguaje propio a través de la tradición colombiana equilibrada con elementos de las técnicas modernas y el trabajo académico.

Si bien, durante la primera parte del siglo XX se efectuaban en Colombia representaciones operísticas, realizadas en su mayoría por compañías privadas, fue tan solo hasta 1976 cuando se crea La Ópera de Colombia, con lo que se modernizó y se organizó de manera institucional el movimiento operístico en el país.

A continuación se reseñan algunas de las óperas más representativas de compositores colombianos en el siglo XX en Colombia:

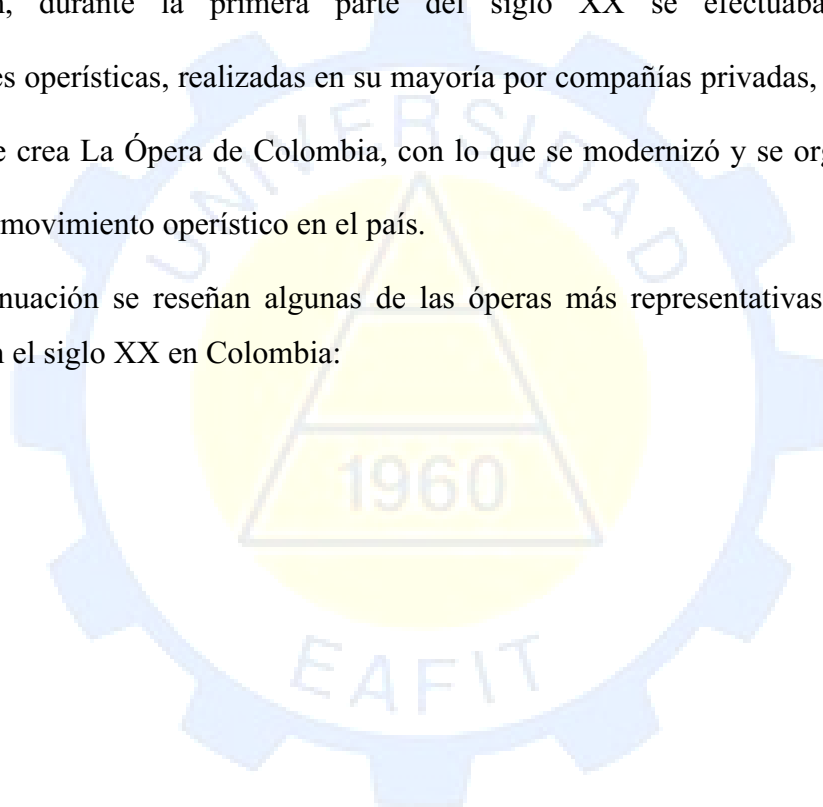


Tabla 5. Óperas más representativas de compositores colombianos en el siglo XX en Colombia

Opera	Compositor	Información
<i>Furatena</i> (Op. 76) Compuesta entre 1940 y 1945, esta ópera se basa en una historia creada por el mismo autor. En ella se narra la muerte de la bella y temida cacica de los muzos (apenas mencionada en las crónicas de la Conquista). Pero no es de cuestionar el material histórico sino su contexto ideológico sobre el panorama indígena y el movimiento de modernización de Colombia. (Restrepo, 2005).	Guillermo Uribe Holguín (1880-1971)	Uno de los más grandes compositores de su generación, inspirado por la escuela francesa, debido a su formación en ese país. Fue fundador del Conservatorio Nacional e influyó en gran medida las actividades artísticas de su medio. Realizó una extensa producción, aunque debido a la falta de edición de su obra, poco se hacen interpretaciones de su Música.
<i>La Vidente de la Colonia</i> (1946) Estrenada el 24 de mayo bajo la Dirección del compositor, en la ciudad de Medellín. Esta es una ópera en 3 actos con libretos de Arturo Sanín Restrepo.	Roberto Pineda (1910-1977)	Alternó su actividad entre la tonalidad y la vanguardia de primera mitad del siglo XX más específicamente (el dodecafonismo y el serialismo), ayudó a generar espacios para el modernismo dentro del contexto colombiano. Su obra no fue realmente valorada en su época aunque tuvo mucha influencia como compositor, maestro de capilla y director de diferentes agrupaciones.
<i>La princesa y la arveja</i> Ópera para niños estrenada en 1957 en el teatro Colón de Bogotá.	Luis Antonio Escobar (1925-1993)	Fue un compositor con gran preparación académica y con una gran trayectoria artística y diplomática internacional. Sus obras con una estética nacionalista depurada lograron cautivar al público y tuvo gran renombre en la sociedad colombiana de la segunda mitad del siglo XX.
<i>Los Hampones</i> Basada en un libreto de Jorge		

Gaitán Durán, estrenada en 1961 y según Ellie Anne Duque afirma que una de sus partituras más atrevidas en su expresionismo es esta ópera.

<i>Un sueño de Liliana</i> Ópera a 3 actos, Op. 39 en 1969.	Blas Emilio Atehortua (1943)	Es sin duda uno de los compositores colombianos más representativos y con más prestigio en el panorama internacional, habiendo estudiado con maestros de la talla de Alberto Ginastera, Olivier Messiaen, Luigi Dallapiccola, Aaron Copland, Luigi Nono y Iannis Xenakis.
Simón (1983) Creada en conmemoración al bicentenario del natalicio del Libertador de Colombia, Simón Bolívar. Es un proyecto de grandes dimensiones con un formato de instrumentación ampliada y elementos de la música folclórica colombiana y un factor psicológico alrededor de un ambiente de confusión del Libertador.	Francisco Zumaqué (1945)	Es un compositor colombiano caracterizado por explorar diferentes técnicas y materiales sonoros, buscando desde sus inicios el mestizaje musical haciendo relevancia de la tradición latinoamericana. Ha tenido una prominente carrera nacional e internacional.
<i>América 1492, Profecía de un nuevo mundo</i> (1992) Esta ópera se crea en conmemoración a los 500 años del Descubrimiento de América.		
<i>El Pastor y la hija del Sol</i> (1995-1998) Ópera Infantil en un acto libreto del mismo autor.	Andrés Posada (1954)	Es uno de los compositores vivos más destacados de Colombia, con una gran influencia académica y una variada producción para casi todos los géneros. Su obra ha sido interpretada alrededor del mundo.

Fuente: Elaboración propia a partir de información recopilada

4.3 La Ópera en Colombia en el Siglo XXI

Los más de dos siglos de incesante conflicto armado interno en Colombia han dejado considerables influencias en los movimientos artísticos del país y la ópera no es la excepción. En efecto, la ópera ha sido una expresión artística que, en muchos de los casos, ha reflejado de forma crítica el conflicto y las realidades vividas en el país. En este periodo se buscan nuevos medios artísticos y tecnológicos para recrear la interacción ‘público-obra’, haciendo cada vez más participe al espectador.

Gustavo Yepes Londoño (1945)

Directivo, teórico e investigador musical, pedagogo, director, arreglista y pianista. Este compositor ha desarrollado una variada carrera artística y administrativa, al igual que una prolífica producción coral, manejando desde estéticas tradicionales, hasta alta escuela moderna.

Su ópera *Documentos del Infierno* (2001) con Libretos de Enrique Buenaventura y Mario Yepes.

Referencias

- Ariza, D.F. (2014). La zona de distención del Caguán: Análisis de los factores económicos, políticos y sociales a partir del concepto de estado fallido. Monografía Facultad de Ciencia Política y Gobierno de la Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, Bogotá, Colombia.
- Béhague, G. (1994). Indianism in Latin American Art-Music Composition of the 1920s to 1940s: Case studies from Mexico, Peru and Brazil. *Latin American Music Review*, 27(1).
- Compositores colombianos. *Facultad de Artes Instituto de Investigaciones Estéticas*. Recuperado de http://www.facartes.unal.edu.co/compositores/html/_compositores.html
- Fernández, J.A. (Mayo-Junio de 1999) ¿Hacia el fin de cien años de guerra? Estudios Política Exterior, 13.
- Gil, R. (2005). Guía del Paseante. Manizales: Gobernación de Caldas-Secretaría de Cultura.
- Hernández, O. (2007) Colonialidad y poscolonialidad en Colombia. *Latin American Music Review, University Of Texas*, 28(2).
- Herrera, C. (2009). Dos de ópera y una de Zarzuela. Tres compañías extranjeras en Medellín 1891-1894. Medellín. *Historia y sociedad*, 16.
- Mejía, O. (2001). *Pensamientos de Guerra*. Manizales: Ediciones El Fakir Ilustrado.
- Ortiz, R.D. (Mayo-Junio de 2000). La ‘salvadorización’ de Colombia. Riesgos de desintegración nacional. *Estudios de Política exterior*, 14.
- Pedro, D. de (1993). *Manual de formas musicales*. Madrid: Real Musical.
- Perdomo, J.I. (1963). *Historia de la música en Colombia*, III Edición. Bogotá: Editorial ABC

Restrepo, L.F. (Julio-Diciembre de 2005). La ópera *Furatena* de Uribe Holguín y el imposible duelo de la conquista en tiempos de la modernización salvaje. *Cuadernos de Literatura*, 10(19). Recuperado de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6701/5337>

Swarowsky, H. (1989). *Defensa de la obra*. Madrid: Real Musical.

Torres, H.F. (2000). *Pensamientos de Guerra, Partitura*. En: Colombia 2002, formación instrumental: Orquesta sinfónica, coros.

----- (2005). *Cuerdas Típicas Colombianas: Guitarra, tiple y bandola*. Manizales: Universidad de Caldas.

----- (2011). *Opera expandida en Colombia. De la narrativa sonora a la explotación posmedial*. Manizales: Universidad de Caldas.

----- (2012). *Una Búsqueda estética desde la ópera en Colombia*. Manizales: Universidad de Caldas.

Entrevistas

Zuluaga, Rubian. (2014, Marzo 22) [Entrevista a Héctor Fabio Torres Cardona, compositor, Licenciado en música, especialista en video y tecnologías digitales, magister en Diseño y Creación Interactiva]. Grabación en audio.